

The 'cuttings' of Gordon Matta-Clark

the performative,
the ritualistic
and the aesthetic experience



"Tenían ustedes que haber estado allí"

Robert Pincus-Witten sobre la obra de Matta-Clark.

"Because it was amazing".

Ricky en American Beauty.



Los *cuttings* de Gordon Matta-Clark

lo performático,
lo ritualista
y la experiencia estética

Giuliana Paz

Abstract

The purpose of this research is to relate the performative and ritualistic work of Gordon Matta-Clark with some theories specially developed in performance studies by authors such as Hans Ulrich Grumbrecht, Martin Steel and Erika Fischer-Licher. The research focuses on the works titled Splitting (1974), Bingo (1974), Day's End (1975) and Conical Intersection (1975), considering the building-cuts as events carried out through a process that includes three main stages: the first is the "calculation" or material strategies for the performance act, in which the artist draws a "plan" and then runs it; the second is the "occurrence of the events" or aesthetic experience lived by the artist himself and the spectators/ participants of the event; and third, the record of what happened through photographs, videos, etc. The intention is to show the artist's work as a resource to transform the public-private space by means of a performative and aesthetic experience – perhaps – a liminal experience.

Keywords: Performative, Ritualistic, Experience, Transformation.

Resumen

Este texto tiene por objeto aproximar la obra performática y ritualista de Gordon Matta-Clark, a algunas teorías desarrolladas especialmente en estudios teatrales, formuladas por autores como Hans Ulrich Grumbrecht, Martin Steel y Erika Fischer-Licher. Se plantea una investigación a partir de obras tales como *Splitting* (1974), *Bingo* (1974), *Day's End* (1975) y *Conical Intersection* (1975), considerando los cortes arquitectónicos (*building-cuts*) como acontecimientos llevados a cabo por un multiproceso que vislumbra tres principales instancias: la primera, el "cálculo" o estrategia material del acto, en que el artista traza un "plan" para después ejecutarlo; la segunda, el "acontecer del acontecer" o experiencia estética vivida por el propio artista y por los observadores/participantes del evento; y la tercera, el registro de lo ocurrido a través de fotografías, videos, etc. El objeto es mostrar la obra del artista como un recurso de transformación del espacio público-privado a través de lo performático y de la experiencia estética – quizás – umbral.

Palabras claves: Performático, Ritualista, Experiencia, Transformación.

Consideraciones Iniciales

Matta-Clark ejecutaba sus cortes, recortes y hoyos con el propósito de hacer “aparecer algo” y de sensibilizar, de provocar a las personas por medio de una experiencia de cierto modo umbral, caracterizada por la violencia espacial vivida *in loco*, por el dramatismo de los gestos de destrucción que el artista realizaba (o de deconstrucción, tal como muchos autores los califican), y por el carácter metafórico de fragmentación y desestabilización no sólo del cuerpo arquitectónico sino también de los cuerpos presentes que participan del acto; cuerpos que escuchan el sonido de la sierra y de los martillos reverberando en el espacio, que “sostienen” el peso de los desechos que caen, que sienten el corte que se abre, etc.

Los actos en el “aquí y ahora” de Matta-Clark poseen una carga performática¹ y simbólica muy potente que instigan a una apropiación fenomenológica del mundo real. En este contexto el cuerpo del artista vive, se comunica, se desplaza y se inscribe dejando huellas. Transforma el espacio. Transfórmense mutuamente el artista y los observadores/participantes co-presentes físicamente. Las *performances* de Matta-Clark se convierten en una especie de rito de paso de un antes a un después, de la vida a la muerte y vice-versa – destruye construyendo, construye destruyendo –, de una antropofágica transformación de la materia apropiada y deglutida: el artista se alimenta de la materialidad. Matta-Clark invitaba a los espectadores a presenciar y a participar de experiencias extremas concretas que traen en sí la incapacidad de captar la obra en una única percepción. Obviamente, su obra nos remite a las décadas de los setenta, período en que las artes se reinventaban y se abrían exitosamente a un nuevo género: el arte de acción y de *performance*, gracias al llamado “giro performático”. Según Fischer-Lichte (2010a: 37-38), desde el giro performático, “las fronteras entre las distintas artes se han vuelto cada vez más tenues, se ha tendido progresivamente a la creación no tanto de obras de arte cuanto de acontecimientos, que se empezaron a realizar con llamativa frecuencia bajo la forma de la realización escénica (*aufführung*). Sin embargo, si pensamos la obra de Matta-Clark en la actualidad y si imaginamos hipotéticamente la ejecución de tales acciones, y de tales intervenciones arquitectónicas, ¿qué reacciones podrían generar hoy? ¿Serían estos acontecimientos, eventos – artísticos – capaces de proporcionar una experiencia estética transformadora aún hoy en día? De esta manera, me propongo reflexionar sobre la obra de Matta-Clark, mayormente la segunda etapa del proceso – “el acontecer del acontecer” –, acercando el acto performático a conceptos como, por ejemplo, “producción de presencia” (Gumbrecht, 2005), “percepción estética” (Seel, 2010) y “experiencia estética” (Fischer-Lichte, 2010a). Aunque se ha escrito y difundido bastante la obra de Matta-Clark, la intención aquí es re-pensar su trabajo como potente ejemplo de creación de situaciones espaciales y temporales que puedan proporcionar - todavía - experiencia estética en lo público, a través de la intensidad performática y la apertura a la transformación simbólica individual y colectiva.

Gordon Matta-Clark y sus *cuttings*

Matta-Clark era un creador de apariciones, un presentador de acontecimientos, una especie de productor/actor de sí mismo - a lo mejor, un actuante – de estos que utilizan su cuerpo fenoménico para transformar el espacio y acaparar la atención de los espectadores. Al efectuar sus *cuttings*², dramatizaba la propia vida, mezclando el arte performático, lo cotidiano, lo socio-político y el binario público-privado. El artista, titulado en arquitectura, profesión que nunca ejerció, prefería intervenir arquitectónicamente en edificaciones mediante actos performáticos de destrucción (o de deconstrucción)³ fundamentados por el concepto creado en 1973 por él y sus amigos artistas llamado *Anarquitectura*⁴. Según Fend (2000:199) Matta-Clark, como *anarquitecto*, sometería a prueba las estructuras paradigmáticas de los edificios utilizando el cuerpo material arquitectónico como objeto de su praxis artística. Los

1 Lo performático relacionado con la disciplina artística *performance* cuyo soporte de trabajo es el propio cuerpo del artista; con él realiza acciones que se acercan a esa práctica de la actuación teatral y que le sirven para expresar conceptos e ideas. (Cuevas & Rangel, 2010: 8) El término *performático* es también asociado a lo *performativo*, que se dice respecto a la puesta en escena por el género del arte de la *performance* (Fischer-Lichte & Rosell, 2008: 122). En el caso de los *building-cuts*, lo arquitectónico es también cuerpo y no una mera escenografía.

2 Término utilizado por Gordon Matta-Clark para denominar las transformaciones que hacía en los edificios mediante cortes o extracciones de fragmentos con el fin de materializar sus ideas sobre el espacio. (Cuevas & Rangel, 2010: 8).



Figuras 1 y 2 (de izquierda a derecha respectivamente). *Splitting* (1974): Matta-Clark trabajando en el corte vertical y fachada.

Fuente: Cortesía legado de Gordon Matta-Clark y David Zwirner, Nueva York (Cuevas & Rangel, 2010).

primeros *cuttings* más famosos están fechados de 1974: *Splitting* (Figuras 1 y 2) y *Bingo*³, ambos realizados en casas unifamiliares desocupadas y destinadas a demolición, construcciones olvidadas y marginalizadas que le permitían a Matta-Clark desarrollar un trabajo artístico-estético que ponía de manifiesto problemas socio-políticos de ciertos barrios de la clase media de Nueva York. Es decir, los edificios en que el artista efectuaba sus intervenciones estaban vacíos y “libres” para que él pudiera transformarlos.

Más tarde, en 1975, realiza otras dos importantes intervenciones tituladas *Day's End* y *Conical Intersection* (Figuras 3 y 4), siendo la primera en un almacén abandonado en el puerto de Nueva York y la segunda, para la IX Bienal de París, dos casas antiguas destinadas a ser derribadas con el propósito de construir luego el *Centre Pompidou*, de París. De cierto modo, sus intervenciones estaban siempre al borde de la legalidad o de lo que podríamos llamar “adecuadamente” permitido, cuyos conceptos de espacio mutable y materialidad destruida se convierten en tema delicado y casi tabú, especialmente, en intervenciones de casas residenciales abandonadas, porque a menudo remiten a un atentado a la memoria de las familias que ahí habitaban. De las cuatro obras citadas, *Day's End* fue la única que se llevó a cabo de manera ilegal (sin permiso para la intervención), potenciando el carácter marginal y anárquico de sus actos. De acuerdo con el artista “estos edificios estaban (ya) fuera del mundo. Los perros salvajes, los yonquis y yo utilizábamos estos lugares para resolver problemas vitales, en mi caso, no tener ningún lugar aceptable socialmente para trabajar” (Matta-Clark, 1977).

El violento gesto destructivo del corte y su huella – la apertura de un vacío arquitectónico escultural y metafórico – vendrían acompañados de una denuncia contra el proceso social generado a través de una arquitectura y urbanismo jerarquizados, no democráticos, pero también de una ruptura de sentido, incluso una desestabilización de sugestivos entrecruzamientos de contrarios, como habitado-

3 Muchos críticos llaman a los *cuttings* “destrucciones” arquitectónicas, pero otros usan el término derideriano “deconstrucciones” (Corbeira, 2000). Pienso que los dos conceptos se adecuan a la obra de Matta-Clark, siendo la destrucción más pertinente a lo performático y lo ritualista, y la deconstrucción más relacionado con lo reflexivo – la deconstrucción como crítica de la propia arquitectura o del sistema arquitectónico y urbanístico moderno como doctrina de dominación a fines de los sesenta. Podríamos pensar, incluso, la deconstrucción del método capitalista empleado en las ciudades, desde lo público y lo privado. De todas formas, el término “destrucción” no debe ser tomado como fin de un proceso, pero sí de una etapa de transformación y renovación.

4 *Anarquitectura*: más que una posición en contra de la arquitectura (*anti-arquitectura*), el concepto buscaba reflexionar sobre problemas urbanos, sociales y económicos de la ciudad. (Cuevas & Rangel, 2010: 7).

5 Los videos de *Splitting* y *Bingo* están disponibles en: http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html



Figuras 3 y 4 (de izquierda a derecha respectivamente). *Conical Intersection* (1975): Vistas desde el interior del edificio.

Fuente: Cortesía legado de Gordon Matta-Clark y David Zwirner, Nueva York (Cuevas & Rangel, 2010).

abandonado, riqueza-pobreza, fuerte-débil, interior-exterior, ciudad urbanizada-zona marginalizada, privado-público, legal-criminoso, individual-colectivo, íntimo-expuesto, plenitud de sentido-vacuidad, recuerdo-olvido, vida-muerte, etc., lo que le confería ambivalencia a su obra que literalmente “se abría” a una cierta “cultura de presencia” a través de la acción performática del corte – del acontecimiento del corte – tampoco excluyendo una “cultura de significado”⁶. El artista se vale de la inestabilidad de un sistema de binarios, sobre todo del binario presencia-significado en las artes y de la cultura, utilizando el signo arquitectónico como escenario performático, cuerpo-objeto-sujeto y también como medio para producir presencias⁷, acontecimientos, en el caso de Matta-Clark, eventos intensos a través de la transgresión del propio signo – la casa no más como hogar, el edificio no más como funcional, pero como cosa materialmente presente, disponible, expuesto, vivo – y desde el corte, también de significado, que produciría hiatos posibles de ser sentidos, vividos y además pensados por el artista y por la comunidad que observaba y participaba de las propuestas artísticas. Sus actos tenían un aspecto iconoclasta, marginal y efímero que incitaban a una búsqueda de un existir espacial y temporal, renovado desde el suceso rupturista de lo inmanentemente material y de lo institucionalmente preestablecido⁸.

Matta-Clark trabajaba en un multiproceso que contemplaba, al menos, tres principales instancias: i) el cálculo; ii) “el acontecer del acontecer” del acto performático de los *cuttings*; y iii) registro. Antes de cualquier acción, el artista pensaba cómo y dónde podrían ser realizados los cortes, y a través de dibujos, esquemas y también bocetos sobre fotografía, planeaba las intervenciones para ser llevadas a cabo con su grupo de artistas. Con anterioridad, hacían varias reuniones (e incursiones *in loco*) para tratar acerca del procedimiento del evento, lo que incluía también la preocupación por la percepción del acto por parte de los espectadores y con las tomas de cámaras de video y de fotografía, semejante a lo que sucede en una realización escénica⁹ que

6 Según Gumbrecht (2005: 89) en la “cultura de significado” la autorreferencia dominante es la mente – o la interpretación intelectualizada de las cosas y de los actos –, mientras que la autorreferencia dominante en una “cultura de presencia” es el cuerpo como siendo parte del mundo (cuerpos que están-en-el-mundo de un modo espacial y físico). En otras palabras, la “cultura de presencia” se relacionaría con lo sensible, un enfoque más fenomenológico y la “cultura de significado” con lo inteligible. Mencionando a Fischer-Lichte (2010b: 79) acerca lo que sería una “cultura de presencia” a una supuesta “estética de lo performativo”, en que el concepto de “acontecimiento” (ereignis) estaría asociado a la co-presencia física de los cuerpos, tanto del artista, como de los observadores que participan de un acontecimiento.

7 De la expresión “producción de presencia”, Gumbrecht (2005: 11) “apunta a toda clase de eventos y de procesos en que se inicia o se intensifica el impacto de los objetos ‘presentes’ sobre los cuerpos humanos”. Además agrega: “La palabra producción es usada aquí de acuerdo con el significado de su raíz etimológica (i.e. el latín *producere*) que refiere al acto de ‘traer hacia delante’ un objeto en el espacio”.

8 Aspecto referente a la respuesta de Matta-Clark con relación a la praxis institucionalizada de un Arte “de museo” y a una praxis arquitectónica “estancada”.

depende de guiones, escenificación, ensayos, que a su vez cuenta con un margen de error y de improvisación¹⁰. El factor tiempo también era pensado: la duración del acto performático era subordinada al tiempo de la resistencia del cuerpo humano¹¹, pues, en general, ejecutaban los cortes con herramientas mecánicas – sierras, serruchos y martillos (la sierra eléctrica era usada sólo para el trabajo más “pesado”). Según Diserens (2000: 54) “la actividad artística de Matta-Clark estaba íntimamente ligada al proceso como forma de teatro” y la actuación de los cuerpos físicos como agentes transformadores del espacio, era esencial para la idea de transgresión. Según el mismo autor, esta transgresión residía en la “realización (escénica) de este acto físico, fruto del esfuerzo corporal, ayudado por mazos y sierras: excavación de cimientos, recorte de techos, muros y suelos en situación a menudo peligrosas”. Matta-Clark tenía una especie de plan a seguir que no le aportaba garantías sobre los efectos estéticos que efectivamente se podrían generar, pues la escena espacial estaba en continua metamorfosis y toda la materialidad era dinámica¹².

En medio de esta falta de estabilidad y de seguridad, es que el acto performático de los *cuttings* era “puesto en escena”. “El acontecer del acontecer” del acto, comprendía una proposición de apariciones espaciales y temporales destinadas a la percepción (*wahrnehmung*) de los involucrados en la acción¹³. En este contexto, es posible identificar varias apariciones de la percepción, como la materialidad de las cosas físicas, tales como la corporeidad del cuerpo del artista y sus ayudantes, la espacialidad del gesto del corte, el movimiento hacia el suelo del fragmento arquitectónico que se cae, la propia materialidad del fragmento, la sonoridad del impacto de las herramientas en el cuerpo del edificio, los comentarios y la respiración de los observadores/participantes en el acto performático, sobre todo, se podría pensar en la textura y en el olor de todo lo que está presente físicamente. Y para que las percepciones acontezcan, según Seel (2010: 55), es necesaria una atención al presente del acto, al presente de la aparición de los objetos y a nuestro propio presente (en el sentido temporal y corporal, fenomenológico). Hasta aquí, estaríamos hablando de un aparecer sensible y sensorial, un ‘aparecer simple’ (asociado a una percepción estética puramente contemplativa). Sin embargo, el mismo autor también menciona otras dos dimensiones del aparecer¹⁴, vinculadas al aparecer simple: ‘el aparecer atmosférico’, que vincula el aparecer a un significado existencial, contextualizado y articulado, y el ‘aparecer artístico’ que necesariamente debe ser captado a través de una “particular presentación”, como ejemplos de la obra de arte presentada en el museo y de una *performance* artística presentada públicamente¹⁵. La percepción estética puede comprender tanto un sólo tipo de aparición como los tres tipos de apariciones simultáneamente. De esta manera, percibir estéticamente apariciones, acontecimientos, depende de la disponibilidad de vivir el momento y de la capacidad de estar concentrado en ciertas apariciones (en este caso, estar concentrado en el acto de los *cuttings* de Matta-Clark). Además, la percepción está siempre libre para articular sentidos. Conforme Seel (2010: 62-63) “(...) la percepción estética puede abrirse al saber y al conocimiento, a las interpretaciones y a los significados, pero también puede abstenerse de hacerlo”. Es decir, puede quedarse solamente en la instancia de una pura y simple contemplación sin la necesidad de reflexionarla: “la percepción también está en la capacidad de atender a las cosas de su entorno sin tener que limitarse a aspectos preconcebidos. En el encuentro estético no estamos obligados a determinar.” (Seel, 2010: 54). Por esa vía, entonces, es indudable que Matta-Clark intentaba crear apariciones en el espacio, pero ¿cómo saber si estas apariciones tenían “vocación artística”? Un indicio es el hecho de que

9 *Aufführung* de acuerdo con Fischer-Lichte.

10 Refiérese a que el acto performático del *cutting* se asemejaría al acto teatral en lo que podemos llamar de cálculo de lo performativo como una estrategia material del aparecer (Seel, 2010:149), del aparecer de acontecimientos. Eso incluiría un cuidado con la ejecución del acto involucrado en una especie de estrategia de producción y de escenificación.

11 “el cuerpo es el que dura” (Barria, 2011: 23).

12 Este plan de Matta-Clark tiene mucho que ver con lo que dice Fischer-Lichte (2010a: 104) con respecto de la escenificación (teatral): “El concepto de escenificación implica un plan, una idea escénica que ha elaborado un artista, o varios conjuntamente, y que por regla general se modifica constantemente durante el proceso de ensayos”. Según la misma autora, la escenificación abarcaría el trabajo estético en todas las formas posibles de realización escénica (Fischer-Lichte, 2010a: 377). Yo agregaría, incluso realizaciones artísticas y no-artísticas.

13 “La aparición de un objeto comprende todo aquello que es posible conocer en él por medio de una percepción que determina”. (Seel, 2010: 76). También: “una percepción estética no abarca únicamente cosas en reposo, sino, al mismo tiempo, acontecimientos”. (Seel, 2010: 91).

14 Son dimensiones de una misma situación, en total son tres diferentes modos de la conciencia estética y no tres diferentes situaciones, independientes. (Seel, 2010, p.159).

15 Según Seel (2010) “las obras de arte” no son objetos de un simple aparecer, y tampoco son tan sólo objetos de un aparecer atmosférico, aunque con frecuencia son también ambas cosas – y de modo especial.” *(incluyo aquí las artes performáticas)

el artista las presenta, las exhibe al público de una manera especial. El artista invita a la comunidad local a asistir al acto performático – artístico y consecuentemente, se expone y se dispone a realizar “algo”. Quizás esta sea una característica básica, pero no siempre de fácil comprensión, pues no todas las personas distinguirán que lo que está siendo realizado es “arte”, por ejemplo transeúntes que cruzan eventualmente por el local podrían pensar que la acción se trata de un servicio de demolición de edificios viejos. (Este tema será retomado en el tópico La experiencia estética). Lo que sí podemos intuir, que siendo o no “explícitamente” artístico, “el acontecer del acontecer” de los actos de Matta-Clark producían apariciones que permitían la posibilidad de experiencias estéticas desde una cruda materialidad sin discriminar la más simple mirada curiosa sin interés reflexivo, ni siquiera la mirada articulada e interpretativa del experto en estética.

Conforme lo abordado anteriormente, el proceso artístico de los *cuttings* también incluiría el registro. De manera resumida, esta sería la última instancia del acto, en que la acción no existe más, sino la memoria de lo sucedido. La fotografía y el video, aunque no entreguen la real dimensión del “aquí y ahora” de los actos, son medios con que actualmente tenemos acceso a la obra de Matta-Clark. Según Diserens (2000: 45) las “películas de los *building-cuts* (...) son los documentos filmicos que mejor muestran el proceso del corte y la intensa experiencia que se desprende de esta nueva relación con el espacio y la siguiente desorientación por la desaparición de la separación entre interior y exterior”. Estas películas ofrecen hoy día el testimonio de la intensidad performática de los edificios recortados mecánicamente por cuerpos expuestos – la cámara grababa el trabajo cuerpo a cuerpo del artista (Diserens, 2000: 55). Las fotos y los videos nos informan sobre lo ocurrido, y pueden también brindar la oportunidad de proporcionarnos una experiencia estética, pues son también apariciones. Según Seel (2007: 124) “tanto el acontecer visible en el video, como el acontecer del video, al igual que la presentación (*darbietung*) del video como video, pueden ser descritos en términos de un juego de apariciones”¹⁶. Obviamente que lo que se ve en un video, en una grabación o en una secuencia de fotos no es el acontecimiento real, fugaz, sino una reproducción de este acontecimiento. En general, el problema de la (re) presentación de cualquier acontecimiento pasado ha sido también un problema de la *performance* en general, pues por más que la fotografía y el “filmar” sean lenguajes compatibles con lo performático, la presentación de éstas estará siempre en otra dimensión que no es el del “aquí y ahora” de la percepción fenomenológica del acontecimiento. No ofrece los mismos “momentos de intensidad”¹⁷ de los actos in loco, pero los valida como acontecimientos ocurridos y verídicos, además son una manera poética – y paradójica – de convertir lo efímero en duradero.

El ritual de apropiación de mundo

Conforme a lo expuesto anteriormente, Matta-Clark producía y presentaba acontecimientos. Sus actos performáticos eran apariciones que viabilizaban el surgimiento de otras apariciones materializadas en el espacio y en el tiempo que, consecuentemente, posibilitaban experiencias estéticas a través de la capacidad de percepción de los involucrados en los eventos. Los acontecimientos presentados alcanzaban momentos de gran intensidad: la estructura arquitectónica era sacudida, pero no derrumbada. Solamente era empujada hasta el límite de resultar perturbador, o en otras palabras, era empujada hasta la obtención de un estado límite del cuerpo arquitectónico, pero también de los cuerpos allí co-presentes físicamente. Fisher-Lichte (2010a: 378) ha definido la “experiencia estética en las realizaciones escénicas del teatro y del arte de la *performance* como una experiencia umbral”¹⁸, refiriéndose a un modo de experiencia que puede conducir a la transformación de quien vive tal experiencia. Además, la autora vincula el concepto de transformación con un “estado de existencia intermedia de inestabilidad *“betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial”* (Fisher-Lichte, 2010b: 80) propio de los rituales. Siguiendo esta línea de argumentación, podemos decir que la obra de Matta-Clark posee un enfoque ritualista no muy explícito, pero latentemente potente. No sabemos ciertamente cuáles eran las intenciones del artista, pero me fijo

16 El autor se refiere al episodio de la bolsa plástica captada por la filmadora del personaje Ricky de la película *American Beauty*. Comparo aquí el video realizado por Ricky en la ficción con el video realizado en la realidad por Matta-Clark y/o por sus amigos.

17 Gumbrecht (2005: 105) asocia los “momentos de intensidades” a un sentimiento que se prueba a “un nivel específicamente alto en el funcionamiento de algunas de nuestras facultades cognitivas, emocionales, e incluso físicas”.

18 El umbral o lo liminal, para mí, está perfectamente vinculado con los “momentos de intensidad” según Gumbrecht (2005) que pueden conducir a un estado extremo o límite de emoción y conmoción.

en dos características de su obra que podrían permitir una atmósfera ritualista: i) el concepto fuerte de comunidad, (ii) el concepto de estado inestable “marginal” entre destrucción-renovación en los actos (lo que posibilitaría transformaciones de marcos interpretativos)¹⁹. El concepto de comunidad está relacionado con el “momento *communitas*” de un grupo de iguales “en que eliminan las fronteras que separan a los individuos entre ellos” (Fischer-Lichte, 2010b: 81). Acerca de eso, acordemos que Matta-Clark siempre planeaba y ejecutaba las intervenciones junto a su grupo de amigos artistas con quienes tenía un vínculo artístico, social y político muy fuerte; vínculo que se expandía a los vecinos, en general, espectadores - cómplices - de las *performances*. Lo otro, el concepto marginal de destrucción-renovación es observado también en la invención del restaurante llamado *Food*, Soho, en 1971 (Figura 5), fundado en régimen de cooperativa con el mismo grupo de artistas²⁰, donde se jugaba con nociones alquímicas, de transformación de la materia comestible (influencia del *Food Art* de los años setenta) y de reciclajes conceptuales. El reciclaje referente a la instancia intermediaria entre los desechos urbanos (incluyendo las sobras de comida) y la basura, entre la casa abandonada y su demolición, aparece como procedimiento clave en su obra denotando un sentido de renovación, de revivir la materia reprochada, abandonada, marginalizada.

Matta-Clark siempre tenía en mente que lo rechazado podría ser reaprovechado y/o reciclado, como por ejemplo, la obra *Garbage Wall* (1970). La metáfora de la comida deglutida y de la materia reciclada, de un proceso como un antes y un después, del control sobre la materialidad y la posibilidad de fortalecer el cuerpo y el espíritu (colectivo) a través de la manipulación e “ingestión del alimento” (simbólico) o de la apropiación y transformación de la materialidad, tenían un carácter de rito, característica que también aparece simbólicamente en la *performance* de los *cuttings* como una especie de “rito de paso”²¹ de una vida a una muerte y de una muerte a una vida del cuerpo arquitectónico - cuerpo que representa la forma como habita el hombre el mundo, que consecuentemente está relacionado con cómo el hombre se apropia del mundo. En este punto, existe una aproximación crucial de los *cuttings* de Matta-Clark con dos modos especiales de apropiación de mundo en Gumbrecht (2005: 94-96): “el comer” y “el penetrar” propios de las “culturas de presencia” que en un primer momento podrían ser asimilados de modo más intuitivo que interpretativo. El comer las cosas del mundo (es decir, comer a otros cuerpos, de cualquier naturaleza) nos remite a todas las prácticas de antropofagia y teofagia, tales como el propio canibalismo, en el sentido de comer el cuerpo del otro como manera de apropiación de sus “poderes físicos y espirituales”, por ejemplo, absorber las calidades de un enemigo y, también, el comer simbólicamente el cuerpo y la sangre de Cristo, es decir, la “destrucción” del cuerpo de Cristo a través de su ingesta y la renovación/fortalecimiento espiritual de quien lo ingiere. Menciono, en este punto también, el canibalismo simbólico del poeta brasileño Oswald de Andrade que en los años veinte en Brasil crea el “Manifiesto Antropófago” (Andrade, 1981) cuya propuesta era trabajar cuestiones relacionadas con los valores interculturales de la formación brasileña a través del acto poético de “devorar” las costumbres burguesas y extranjeras para, después de ser bien deglutidas y “asimiladas”, construir un nuevo cuerpo cultural (nacional). Del mismo modo, el penetrar las cosas del mundo – penetrar la pared, cortarla, recortarla y también sacar un fragmento, mutilarla – para después quizás, “comérsela como un bocadillo”²². Sin embargo, el acto en sí de “penetrar algo” tiene un carácter más violento que el comer (que está más asociado con alimentarse, con nutrirse) y connota cierto tipo de agresión, pudiendo devenir destrucción, asesinato y muerte. Así siendo, la acción o la tentativa de destrucción o de mutilación de un cuerpo (en este caso del arquitectónico) por otros cuerpos, pueden generar “momentos de intensidades” y de tensiones colectivas e individuales, capaces de suscitar sentimientos intensos y diversos aparentemente sin conexión lógica, asociados inconscientemente con algún hecho traumático: una persona que

19 Uso estos dos puntos citados por Turner en Fischer-Lichte (2010b: 81) como mecanismos presentes en una fase umbral en rituales (o en experiencias umbrales): el momento *communitas* y la posibilidad de transformación del marco interpretativo – nuevas combinaciones simbólicas pueden ser probadas y pueden ser descartadas o aceptadas.

20 Resalto un detalle: Matta-Clark siempre trabajó con su grupo de amigos artistas, pero este grupo era siempre cambiante, salían personas y entraban personas. Esta actitud de comunidad se verifica desde los tiempos del espacio comunal 112 *Greene Street*, Soho, que según Lee (2000: 95) era de naturaleza alternadamente democrática o caótica: “una especie de escenario social (...) un modo de reunirse y intercambiar información, casi como si se viviera en familia.”

21 Fischer-Lichte (2010b) menciona a Arnold Van Gennep *The Rites of Passage* (1909) y el término “Rito de Paso”.

22 “Gordon decidió hacerse un bocadillo de pared... cortó la sección horizontal de la pared y de la puerta y se enamoró de ella.” Referente a las ideas de Matta-Clark desarrolladas en el restaurante *Food*. (Lee, 2000: 102-103).

sufrió algún tipo de daño material y/o psicológico en un evento pasado (por ejemplo, un terremoto) podría asociar la fragmentación performática con el suceso ocurrido (la destrucción como pérdida) y vivir una intensa experiencia somática. Sin embargo, esta experiencia podría también llevar a una liberación psicológica de malestares inconscientes por medio de una especie de catarsis²³.

Según Fischer-Lichte (2010b: 93) la transformación catártica es una posibilidad en la experiencia estética de realizaciones escénicas teatrales y del *performance art*. En este contexto, la inestabilidad generada en los actos de Matta-Clark por un estado simbólico de destrucción-renovación, vividos por artistas y participantes/observadores co-presentes físicamente, podría proporcionar una catarsis tal como acontece en los ritos de curación - una purificación de las emociones, algunas veces bloqueadas por cada sujeto. Como hablamos previamente, el acto de destruir puede estar asociado a un acto violento, pero no necesariamente siempre será sentido como negativo. La propia muerte humana, dependiendo de la cultura y la religión, es un paso hacia otra vida; aquí no es diferente, es posible pensar la destrucción o la muerte con una renovación, desde una purificación del cuerpo físico y un revivir/fortalecimiento del cuerpo. Por otro lado, existen otras lecturas sobre la obra de Matta-Clark, que no obligatoriamente la relacionan con una acción "canibalista" y sí con una acción de "adopción" de lo abandonado, de las construcciones deterioradas públicamente, pues el artista sólo utilizaba edificios abandonados y/o destinados al derrumbe, que por supuesto, simbolizaban todo lo que estaba "sobrando" en un mundo urbano socio-político desigual. Matta-Clark los rescata de la marginalidad y los transforma en materialidad fecunda a través de un arte "clandestino", fuera de los espacios institucionalizados. Más que un acto destructivo, podemos observar una actitud más bien mutualista²⁴ en que el artista se nutre de las sobras arquitectónicas disponibles en la ciudad: las corta, las "digiere" y finalmente las recicla momentáneamente -les asigna un "alma". Sin duda, podemos pensar este proceso como un ritual de apropiación material/psicológico y metafórico de mundo.

Ahora bien, el aporte de esta reflexión, es justamente pensar la posibilidad de transformación simbólica individual y colectiva, a través de un evento performático de carácter ritualista, como un poderoso "punto de inflexión" en lo público. Como bien resalta Fischer-Lichte (2010b: 81-82) los ritos de paso, en general, proporcionan un cambio del status social, como por ejemplo, dos personas solteras que se convierten en una pareja casada, un enfermo se transforma en una persona sana, etc. situaciones que no se relacionan con lo artístico de modo general - "una experiencia estética (...) podrían conducir a una transformación, ¡pero no imprescindiblemente!". Entonces, ¿de qué tipo de rito estaríamos hablando? ¿Qué tipo de transformación podría proporcionar la obra de Matta-Clark? El punto clave estaría en el momento en que el acto performático ocurre: se abriría espacial y temporalmente la posibilidad de una vivencia comunal de un estado inestable, fuera de lo común y experimental (nadie sabe lo que puede realmente pasar). Luego es creada una instancia para la transformación "de todos los aspectos respecto de la realidad". Aquí, el estado inestable debe estar íntimamente conectado con lo simbólico y - muy probablemente - con el espíritu de comunidad para que sea posible generar una especie de atmosfera ritualista que permite un paso de un antes a un después transformador. En otras palabras, el artista, los ayudantes, los participantes, los observadores, etc. deben estar co-presentes físicamente, atentos al presente temporal de la propuesta y abiertos a una experiencia estética que 'puede' ser transformadora. De este modo es posible forjar situaciones nuevas de significado para el grupo y también para cada uno como individuo, como "seres-en-el-mundo", en sintonía unos con otros, "cómplices" en una acción que podría entregar diversas experiencias estéticas inusitadas. En el caso de las *performances* de Matta-Clark, a mi parecer, existiría la posibilidad de una transformación a partir de una especie de "rito" de legitimización de un cuerpo colectivo artístico, social y político, mediante la apropiación (inapropiada, casi criminosa) de los "restos" arquitectónicos por este nuevo cuerpo político. Más que nada, era un rito de paso de los cuerpos debilitados, antes olvidados, transformados ahora en cuerpos políticos a partir de un estado de inestabilidad que bordea el vandalismo. Simplificando, era una reivindicación del cuerpo colectivo e individual como agente transformador que está también sujeto a transformaciones. Jane Crawford al hablar de *Window Blow-Out* (1976), obra en que

23 Aristóteles describe la catarsis como un efecto del teatro trágico que genera excitación de eleos (compasión) y phobos (miedo) y que ocasionalmente apunta a una transformación de los espectadores. (Fischer-Lichte, 2010b: 93)

24 Término sacado de la biología que hace referencia a la relación estrecha y persistente entre organismos de distintas especies, en las que todos salen beneficiados. Por analogía, en sociología el mutualismo estaría asociado al colectivo y a la solidaridad.



Figura 5 - Food (1971) Legado de Gordon Matta-Clark depositado en el Canadian Center of Architecture, Montreal.
Fuente: Fotografía de Richard Landry. (Cuevas & Rangel, 2010)

el artista estalla las ventanas de un sector desocupado del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Nueva York, Bronx, destinado a la exposición *Idea as Mode*²⁵, afirma que en la época el acto fue comparado con un "vandalismo" de carácter nazi. Al igual que esta obra, los *cuttings* también eran vistos por algunos como acciones casi criminales, pues muchas veces lo arquitectónicamente construido se vuelve artefacto sacralizado, aunque esté abandonado y/o destinado a una demolición legal del Estado. Lo curioso es que Matta-Clark "rescata" el cuerpo abandonado y "alquímicamente" convierte lo habitualmente marginal en algo, que podríamos llamar bello – una belleza marginal²⁶.

La experiencia estética y la vida, a modo de conclusión

Hemos visto que la obra de Matta-Clark posee un apelo estético importante principalmente a todo lo relacionado con la estética de lo performático, de los actos en el "aquí y ahora". Actos performáticos – artísticos – pensados y preparados para exhibirse al público. Actos ritualistas de apropiación física/psicológica de mundo.

25 Más detalles en: <http://www.youtube.com/watch?v=NOad-06Ms4&feature=related>.

26 Aquí una vez más hago mención a la película *American Beauty* y su personaje Ricky que de manera similar a Matta-Clark posee una actitud marginalizada ante el mundo. Según Seel (2007: 125) Ricky "considera que lo marginal es digno de ser contemplado en sí mismo y como tal es bello." La bolsa plástica captada por Ricky en sus grabaciones y su asombro contemplativo hacia una indigente muerta congelada están en la misma esfera *garbage* de Matta-Clark. Esto queda más claramente explícito en varias secuencias de fotos de su grupo *Anarquitectura*, en que son registrados edificios moribundos, prestes a ir a la "basura".

Actos que podrían permitir una experiencia estética umbral y que podrían posibilitar una transformación metafórica en los involucrados.

Los *cuttings* de Matta-Clark eran promesas estéticas llevadas a cabo por medio de una especie de “teatralización” de la propia vida marginalizada, celebrada en cada acción, casi criminal, de los corte de los cuerpos arquitectónicos materialmente disponibles. El factor “aquí y ahora” era muy potente y, simbólicamente, el acto se asemejaba a un rito de fortalecimiento de un cuerpo colectivo, artístico, social y político, pero también de fortalecimiento de las individualidades independientes co-presentes físicamente – la obra de Matta-Clark poseía un aspecto social y político innegable. Además, lo que se puede verificar en las fotos, en los videos e incluso en algunas entrevistas del artista, era más bien una revuelta artística/arquitectónica y una búsqueda de un lenguaje estético diferente al que estaba siendo presentado en los museos y medios institucionalizados – quizás el artista “necesitaba aire fresco”²⁷, necesitaba renovar el aire en las artes y en la arquitectura, sus áreas de acción; nada mejor que abrir “ventanas” escultóricas en edificios moribundos. Sabemos que las intervenciones del artista fueron impactantes en la época de los setenta, momento en que el concepto de obra estancada estaba ya desgastado y, en su lugar, paulatinamente aparecía el concepto de acontecimiento (*Ereignis*) (Fischer-Lichte, 2010b: 79), consecuentemente, el surgimiento de una estética de lo performativo. Sin embargo, hoy día, ¿los *cuttings* podrían posibilitar una experiencia estética transformadora en el sentido que plantea Fisher-Lichte²⁸? ¿Una experiencia umbral? Según la misma autora, los tiempos actuales son totalmente diferentes de los años sesenta y setenta. Hoy día vivimos en un mundo saturado por la permanente propagación de la estética en lo cotidiano, bajo las condiciones de la “cultura del entretenimiento” y de eventos diversos. Tal vez no bastaría sólo con tener la disponibilidad para buscar “satisfacciones desinteresadas y libres” conforme la crítica kantiana para, por fin, tener una experiencia estética que conduzca hacia un estado de inestabilidad, o umbral (Fischer-Lichte, 2010b: 99). Parece que para vivir una experiencia umbral necesitamos una sacudida generalizada de los sentidos y de la razón o, en otras palabras, necesitamos de momentos estéticos intensos conforme a lo que nos plantea Seel (2010: 60), son momentos que se experimentan, en la naturaleza, en las artes y en el deporte, como momentos “que nos estremecen y nos arrebatan, que nos conmueven o nos absorben”. En este sentido también el historiador norteamericano Jay Martin (2009:15-19), está de acuerdo que la experiencia debe “desencadenar profundas emociones en quienes le confieren un lugar de privilegio en su pensamiento” y que incluso algunas experiencias podrían exceder los conceptos y hasta el lenguaje mismo. De esta manera, ¿Podría el arte de *performance* hacer eso por nosotros aún hoy día? Creo que sí, pero la pregunta es ¿cómo? ¿Cómo transfigurar, por ejemplo, lo cotidiano en algo llamativo y “extraordinario”?

Si quisiéramos montar una *performance* parecida como la que Matta-Clark proponía, de “destrucción” arquitectónica – artística – de edificios abandonados, por ejemplo en Santiago de Chile, ¿sería posible generar una experiencia estética umbral? Probablemente, una experiencia estética sí podría ser producida. Sin embargo, no sabríamos prever si esta experiencia estética efectivamente pueda ser umbral y transformadora. En este caso, me sostengo en dos factores: lo primero, en la premisa de convertir el espacio privado-público en liminar, e igualmente convertir el propio tiempo en un espacio transformado, transitorio, no cotidiano. Segundo, en crear una instancia colectiva entre los individuos involucrados en la realización escénica propuesta – eso podría tener dimensión de comunidad dependiendo de como sea presentada la realización escénica. Además, trabajar un tema inusual propio de los *cuttings* arquitectónicos, podría provocar una atmósfera fuera de lo común, estéticamente y simbólicamente atractivas, pues ¿cuándo tenemos la oportunidad de ver, colectivamente, un edificio siendo destruido por artistas? Por otro lado, no a todas las personas les atrae el tema, que puede ser confundido con un rutinario servicio de demolición de edificios y con pura destrucción. Aquí tendríamos también que pensar la preparación escénica de una experiencia umbral: ¿Cómo generar una experiencia umbral “segura”? Suena un tanto contradictoria cuando pensamos en las obras performáticas de Matta-Clark, pues el carácter de casi vandalismo, casi ilegalidad, de aspecto sobre todo peligroso para quienes

27 Parafraseo el dicho de Jackson Pollock “necesitamos algo de aire fresco” cuando rompió la ventana de su habitación con un puñetazo. (Fend, 2000: 175). Menciona también la *performance* de Matta-Clark llamada *Fresh Air* (1972) donde el artista regalaba oxígeno a los transeúntes en NY.

28 Conforme el concepto de experiencia estética en Fischer-Lichte (2010a: 378) como una liminaridad que puede promover una transformación.

participaban era lo que potenciaba la inestabilidad del acto de destruir-renovar. Sin embargo, si quisiésemos producir un “evento” similar en la actualidad, tendríamos que conseguir la aprobación de las autoridades, suministrar todo un servicio de control legal contra “accidentes” y ubicar el acto performático dentro del marco institucional del arte. Probablemente fue lo que hizo la compañía italiana de *teatro Pottlach* cuando propuso realizar el proyecto *Città Invisibili* en varias ciudades del mundo. El proyecto consistía en que los artistas de la compañía tenían permiso de, durante una semana, remodelar sótanos y patios cedidos por habitantes de una ciudad elegida (por ejemplo Fara Sabina). Las remodelaciones eran hechas basadas en las historias de la novela de Ítalo Calvino (Fischer-Lichte, 2010a: 391). Lo que la compañía *Pottlach* consigue es generar una instancia entre lo privado y lo público, entre lo cotidiano y lo inusitado, es decir, genera un estado simbólico inestable, que podría conducir a una experiencia estética y a una reorganización del sistema de significado de cada espectador presente; posibilidad de transformación. Quizás esta podría ser una manera de crear situaciones inestables en la ciudad, que involucren de inmediato el colectivo, y que posibiliten el surgimiento de nuevas subjetividades, principalmente a través del proceso de la experiencia estética por sí misma, que restablezca el resurgimiento de un “hombre total”²⁹. De acuerdo con Fischer-Lichte (2010a: 357) “cuando lo cotidiano se convierte en extraordinario, las dicotomías se desmoronan y las cosas se transforman en su opuesto, el espectador experimenta entonces la realidad como encantada. Es este encantamiento el que lo pone en un estado de liminalidad que puede transformarlo.”

Referencias Bibliográficas

Andrade, O. de (1981). *Obra Escogida*. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacuch.

Barría, M. (2011). *¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo video, performance*. En: La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile. (pp. 13-30). Santiago de Chile: Ed. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.

Corbeira, D (Ed.). (2000) *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Traducción de Antonio Fernandez Lera. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.

Cuevas, T. y Rangel, G. (Coordinadores) (2010). *Gordon Matta-Clark: Deshacer el Espacio*. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). 11 de noviembre hasta el 24 de enero de 2010 (Catálogo de Exposición). Santiago de Chile: MNBA.

Diserens, C. (2000). *Gordon Matta-Clark: The Reel World*. En D. Corbeira (Ed), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark* (pp. 45-56). Salamanca, España: Ed. Universidad de Salamanca.

Fend, P. (2000). *Nueva Arquitectura de Matta-Clark*. En D. Corbeira (Ed), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark* (pp. 173-202). Salamanca, España: Ed. Universidad de Salamanca.

Fischer-Lichte, E. (2010 a). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editorial.

Fischer-Lichte, E. (2010 b). Experiencia estética como experiencia umbral. *Revista Teoría del Arte*, N° 18, pp. 79-100. Santiago de Chile: Departamento de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

Fischer-Lichte, E. y Roselt, J. (2008). *La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral*. *Revista Apuntes*. Escuela de Teatro UC N° 130, pp. 115-125. Santiago de Chile: Apuntes de Teatro.

Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México D. F.: Editorial Universidad Iberoamericana.

Jay, M. (2009). *Cantos de Experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.

²⁹ Expresión utilizada por Fischer-Lichte (2010a: 386).